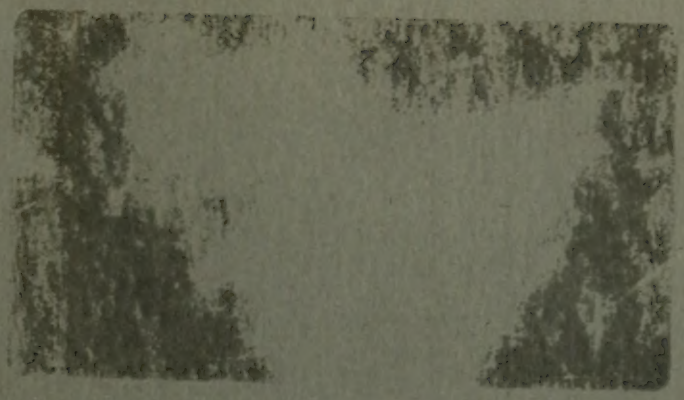
MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 04072 9717



ML
178
A85

P. AUBRY et A. GASTOUÉ

Recherches sur les « Tenors » latins

DANS LES MOTETS DU TREIZIÈME SIÈCLE

D'APRÈS LE MANUSCRIT DE MONTPELLIER
BIBLIOTHÈQUE UNIVERSITAIRE
H. 196

PARIS
HONORÉ CHAMPION
LIBRAIRIE ANCIENNE ET MODERNE
5, quai Malaquais, 5

1907

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Ottawa

http://www.archive.org/details/recherchessurles00aubr

Recherches

sur les « Tenors » latins

DANS LES MOTETS DU TREIZIÈME SIÈCLE

DU MÊME AUTEUR

Le rythme tonique dans la poésie liturgique et dans le chant des églises chrétiennes au moyen age. Paris, P. Geuthner (1903). 7 50

Un coin pittoresque de la vie artistique au XIIIe siècle. Paris, A. Picard (1904). 1 50

La chanson populaire dans les textes musicaux du moyen age. Paris, Champion (1904). 1 50

Quatre poésies de Marcabru, troubadour gascon du XIIe siècle (en collaboration avec MM. A. Jeanroy et Dejeanne). Paris, Picard (1904). . 1 50

La chanson de Bele Aelis par le trouvère Baudé de la Quarière (en collaboration avec MM. J. Bédier et R. Meyer). Paris, Picard (1904). . . 2 50

Esquisse d'une bibliographie de la chanson populaire en Europe. Paris, A. Picard (1905). 5 00

Au Turkestan. Notes sur quelques habitudes musicales chez les Tadjiks et chez les Sartes. Paris, Demets (1905). 1 50

Les Caractères de la Danse. Histoire d'un divertissement pendant la première moitié du XVIIIe siècle, avec un portrait en héliogravure de Mlle Prévost et une réalisation de la partition originale de J.-F. Rebel (en collaboration avec M. E. Dacier). Paris, Champion (1905). 5 00

A propos de dictée musicale. Paris, au Bureau d'édition de la « Schola Cantorum » (1906). 1 00

La musique et les musiciens d'église en Normandie au XIIe siècle, d'après le « Journal des visites pastorales » d'Odon Rigaud. Paris, Champion (1906). 3 50

Un « explicit » en musique du Roman de Fauvel. Paris, Champion (1906). 1 50

En marge de la théorie musicale : un théorème inédit relatif a la transposition. Paris, au Bureau d'édition de la « Schola Cantorum » (1907). 1 00

Estampies et danses royales. Les plus anciens textes de musique instrumentale au moyen age, avec quatre fac-similés en phototypie. Paris, Fischbacher (1907). 7 50

Recherches sur les « tenors » français dans les motets du XIIIe siècle. Paris, Champion (1907). 3 50

P. AUBRY et A. GASTOUÉ

Recherches sur les « Tenors » latins

DANS LES MOTETS DU TREIZIÈME SIÈCLE

D'APRÈS LE MANUSCRIT DE MONTPELLIER
BIBLIOTHÈQUE UNIVERSITAIRE
H. 196

PARIS
HONORÉ CHAMPION
LIBRAIRIE ANCIENNE ET MODERNE
5, quai Malaquais, 5

1907

TIRAGE A PART

DE

LA TRIBUNE DE SAINT-GERVAIS

juillet-août 1907

ML
178
A85

Recherches sur les « Tenors » latins

DANS LES MOTETS DU TREIZIÈME SIÈCLE

D'APRÈS LE MANUSCRIT DE MONTPELLIER

(Bibliothèque Universitaire, H. 196)

On sait, depuis les publications de De Coussemaker[1] et grâce à des travaux plus récents [2], quelle est la place du motet dans l'histoire des formes musicales au XIIIe siècle et quel est dans le motet le rôle du *tenor*. On sait aussi que cette partie de tenor, base harmonique et rythmique de l'œuvre, était ou bien un fragment de plain-chant ou bien une chanson populaire, disons mieux, popularisée.

Or, les tenors liturgiques sont le trait d'union qui rattache les compositions nouvelles des maîtres déchanteurs à l'ancienne tradition musicale de l'Église latine. Ainsi, sur un fragment mélodique pris à un graduel, à un alleluia, à un répons, le musicien disposait une, deux ou trois mélodies nouvelles, et, vers la fin du règne de saint Louis, quand le motet fut arrivé au terme de son évolution, à sa forme dernière et parfaite, on affecta à chaque partie des paroles différentes, latines ou françaises, très graves ou très grivoises. Mais la partie qui sonnait au plus bas, le « chant donné » de l'édifice contrapuntique, rappelait toujours par sa mélodie obstinée tel graduel bien connu de Pâques ou de Noël, telle séquence populaire, tel répons de l'office : c'est ainsi que l'Église se mêlait aux divertissements les plus profanes des fidèles.

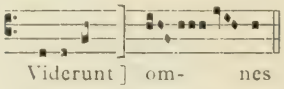
Nous avons exprimé ailleurs l'opinion que l'exécution du tenor était sans doute confiée aux instruments. Nous y reviendrons ici avec plus d'insistance, car il ressort d'un examen un peu précis des tenors de motets et du rôle dévolu à cette partie dans l'ensemble de l'œuvre que, seul, l'accompagnement d'un instrument de musique pouvait remplir utilement les conditions du texte, et qu'en tout cas, il n'y avait aucun

1. De Coussemaker (E.). — *L'art harmonique aux XIIe et XIIIe siècles*. Paris, 1865.

2. Voir surtout l'excellent article de M. Fr. Ludwig, *Über die Entstehung und die erste Entwicklung der lateinischen und französischen Motette in musikalischer Beziehung*, dans les *Sammelbände der Internationalen Musik-Gesellschaft*, VI, p. 514 et ss.

intérêt à demander au chanteur d'assumer une tâche qui était, avant tout, celle d'un joueur d'instrument.

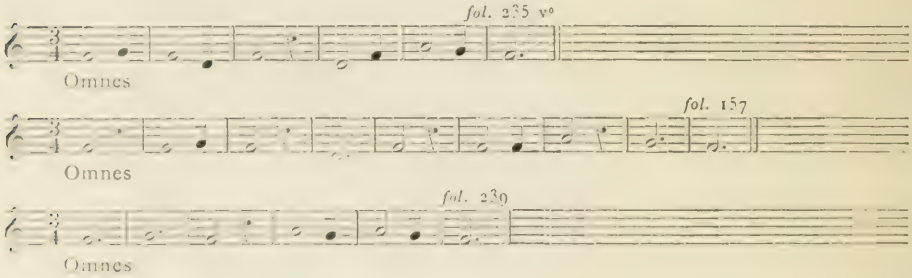
L'un de nous a étudié récemment les tenors en langue vulgaire, empruntés à la chanson populaire, dans les motets du moyen âge[1] : une des conclusions de ce travail est que le rythme primitif de la chanson utilisée à la partie de tenor a été très rarement altéré. Il en va tout autrement quand il s'agit de tenors tirés du répertoire musico-liturgique. Le rythme de la cantilène ecclésiastique devient alors indifférent. Le déchanteur ne prend en considération que la matière mélodique et, une fois son thème choisi, il le sectionne, le triture, le modifie de vingt façons différentes pour l'adapter au *modus* rythmique, à la formule modale, qui doit être à la base de sa composition. Supposons donc connue la théorie mensuraliste des modes, et voyons-en, tout au hasard, l'application sur un tenor quelconque du manuscrit de Montpellier. Prenons par exemple le tenor désigné par le timbre OMNES : c'est un de ceux qui ont été le plus fréquemment employés. Il a comme origine le graduel de Noël :



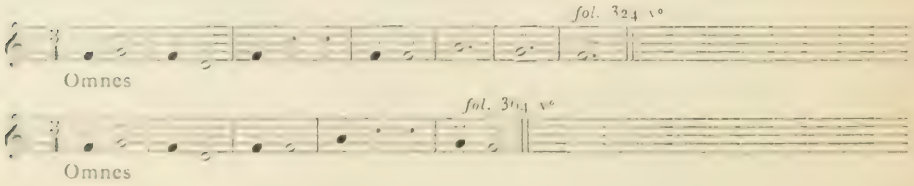
(*Liber Gradualis*, Solesmes, 1895, p. 33.)

dont, seule, la vocalise sur le mot *omnes* a été retenue. Voici maintenant les différentes modifications que l'influence des formules modales a fait subir à ce thème dans les motets du manuscrit de Montpellier, où il apparaît comme tenor.

On sent l'influence du premier mode dans les états suivant :



Le second mode est ici très net au contraire :

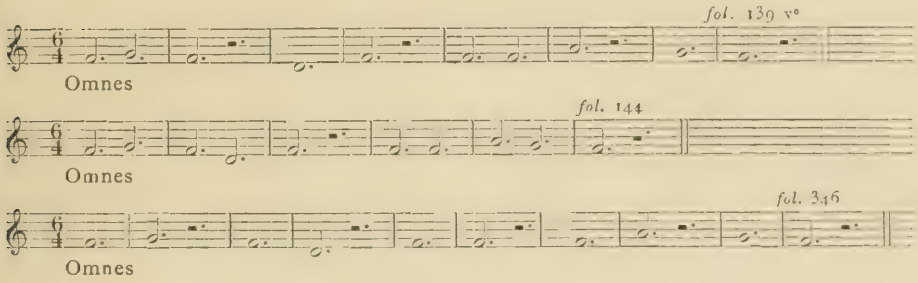


1. [illegible] (Pierre). — *Recherches sur les « tenors » français dans les motets du treizième siècle.* Paris, Champion, 1907.

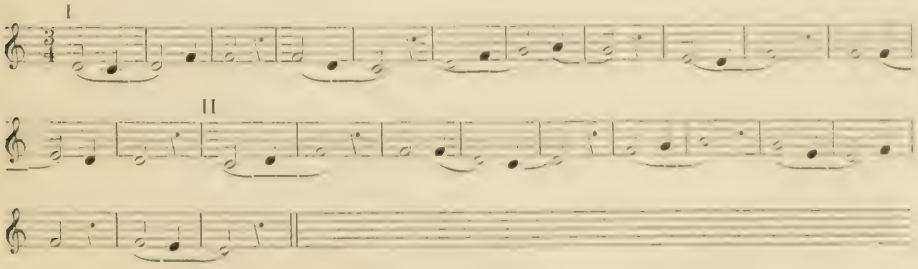
Les emplois de ce tenor aux folios 37, 119, 212 et 114 v° peuvent être rattachés au Ier mode.

Nous n'avons pas trouvé pour ce tenor d'exemples des IIIe-IVe modes mensuralistes.

En revanche, voici trois utilisations de ce timbre en Ve mode :



On voit que dans la plupart des cas un mode unique est employé pour constituer le rythme d'un tenor : il y apparaît alors très nettement. Mais il peut arriver aussi qu'il y ait seulement prédominance d'un mode et que d'autres formules se trouvent mélangées : c'est ainsi que dans l'Omnes du fol. 157, deux mesures du cinquième mode mensuraliste alternent avec deux mesures du premier mode. Enfin nous avons à tenir compte du cas où le compositeur transforme son tenor par l'effet de variations rythmiques : c'est ce qui se produit quand la phrase mélodique se répète en se modifiant chaque fois. Les exemples ne manquent point dans le manuscrit de Montpellier. En voici un qui éclairera notre pensée. Il s'agit du timbre Fiat, au fol. 238 v°. La phrase se répète deux fois : la première exposition est déjà la variation rythmique en premier mode mensuraliste d'un original, que nous n'avons pu identifier. Le second retour fait une nouvelle variation rythmique du même thème.



Pourquoi cette différence de traitement entre la chanson populaire et la mélodie liturgique, lorsque toutes deux sont employées par les déchanteurs comme tenors de leurs compositions harmoniques ? Pourquoi le rythme des chansons populaires a-t-il été conservé sans être altéré,

et pourquoi celui de la cantilène ecclésiastique a-t-il subi toutes les mutilations que nous venons de constater ? C'est qu'une chanson populaire vit autant par son rythme que par sa ligne mélodique, et que déformer ce rythme n'eût abouti qu'à rendre le timbre méconnaissable, au lieu que l'égalité des notes du *cantus firmus*, le caractère *immensurabilis* de cet art, le prédestinaient à servir ainsi toutes les formes rythmiques : les musiciens du XIIIe siècle, oublieux de l'antique rythmique grégorienne, considéraient à ce point de vue le *cantus firmus* comme une matière inerte et sans vie, indifférente et insensible, à laquelle ils pouvaient adapter tous les rythmes, puisque cette mélodie dégénérée n'en avait point qui lui fût propre.

Si l'on ajoute aux considérations qui précèdent le caractère spécial de l'écriture musicale des tenors de motets, entièrement constituée par les ligatures et semblable ainsi à la notation de pièces, telles les estampies du manuscrit fr. 844 de la Bibliothèque Nationale de Paris, dont la nature instrumentale est certaine [1], on pourra à bon droit se demander quelles raisons plausibles il serait possible d'invoquer pour voir dans les tenors de motets autre chose qu'un accompagnement instrumental.

Le rôle du tenor est donc double : il constitue d'abord la base *harmonique* du motet, sur laquelle le musicien disposera suivant les règles de son art une, deux ou trois mélodies ; en second lieu, le tenor est la base *rythmique* de l'œuvre, dont il maintient ainsi l'unité par la persistance de la formule modale.

*
* *

Le manuscrit de Montpellier contient exactement cent huit tenors différents sur un texte latin [2], c'est-à-dire empruntés au répertoire liturgique ou supposés avoir cette origine. Dans le nombre, 93 sont accompagnés du mot latin indicateur du timbre mélodique. Il en est donc 15 autres qui sont privés de cette indication. Plusieurs d'entre ces derniers se rapportent à des timbres déjà connus et ont pu être identifiés par l'effet de réminiscences mélodiques ; enfin pour quelques-uns nos recherches n'ont pas abouti.

Comment avons-nous déterminé ce chiffre de 93 mélodies différentes, qui ne concorde point exactement avec le nombre des indications de timbres, c'est-à-dire des mots latins affectés à les désigner ? C'est que, d'abord, un même mot peut servir pour deux tenors empruntés à deux

1. Aubry (Pierre). — *Estampies et danses royales. Les plus anciens textes de musique instrumentale au moyen âge.* Paris., Fischbacher, 1907.

2. Le moyen âge n'a pas connu dans le choix de ses tenors de motets une variété sans limites. Le ms. de Montpellier en est le répertoire le plus riche, et la plupart des tenors qu'il contient se retrouvent dans les autres recueils de pièces polyphoniques, dans le ms. de Florence, Laurenz., XXIX, 1, principalement. Les mss. de motets de la Bibliothèque Nationale, fr. 844 et 12615, ne nous font connaître qu'un très petit nombre, une dizaine au plus, de tenors nouveaux. Nous en dirons autant du recueil de Bamberg. Nous compléterons prochainement le présent travail par l'identification des tenors du ms. de Florence indiqué ci-dessus.

mélodies distinctes, et en second lieu, une même mélodie peut paraître avec deux indications de timbre différentes.

Venons aux faits : nous disons qu'en certains cas un même mot peut servir à désigner deux tenors. Ainsi nous trouvons quatre fois le mot *Alleluia* et, chaque fois, il est accompagné d'un timbre différent. Le seul mot *Domine* est employé cinq fois (défalcation faite du cas où nous avons corrigé *Domine* en *Domino*) et se présente avec quatre mélodies différentes. Il en est de même de *Domino*. Le mot *Eius* reparaît neuf fois avec un timbre identique et se présente une fois avec un timbre nouveau. Il y a presque autant d'emplois différents du *Kyrie* qu'il y a d'utilisations de cette litanie comme tenor. Nous en dirons autant de *Neuma*.

Inversement, une même mélodie est souvent désignée dans le manuscrit de Montpellier par deux vedettes différentes. Supposons l'ensemble des cas où le musicien a pris comme thème de sa composition la mélodie qui, dans le répons *Stirps Iesse* du roi Robert, accompagne les trois mots *flos filius eius :* nous verrons que pour ce même timbre les appellations sont tantôt *Flos*, tantôt *Flos filius eius*, tantôt *Eius*. Une autre fois, le copiste négligent écrit *Amore* pour *Amoris*, *Domine* pour *Domino*. Un cas assez curieux est celui où une ou deux syllabes d'un mot seulement sont transcrites sous la mélodie du tenor : on trouve ainsi au fol. 249 r° la syllabe énigmatique *Go*, qui n'est autre que la syllabe finale de *Virgo*, que nous trouvons aux folios 140 v° et 173 r°. Ainsi encore un des tenors le plus fréquemment employés dans les motets du XIIIe siècle, LATUS, n'est qu'une moitié de mot pour *Immolatus ;* l'Anonyme IV publié par De Coussemaker nous en avertit prudemment : *sume troporum unum certum prout puncta, vel soni, vel meli in gradali plenius iungantur, veluti* latus, *quod accipitur in antiphona* Immolatus est Christus *et pone in pergamena exempla* [1].

Les deux formes *Latus* et *Immolatus* se rencontrent dans le manuscrit de Montpellier. Un autre cas se présente encore : c'est la confusion entre les mots *Sustinere* et *Portare*, employés pour désigner le tenor mélodique qui est tiré du verset alléluiatique *Dulce lignum*. La confusion vient de la variante qui existe entre la phrase *que sola fuisti digna sustinere regem celorum* de ce verset d'alleluia et la même phrase avec *portare* au lieu de *sustinere* dans le verset du trait *Adoramus te Christe*, qui se chante également aux messes votives de la sainte Croix après la Septuagésime.

Enfin un même timbre grégorien peut paraître comme tenor de motet avec deux désignations différentes. C'est ainsi que les mots *Audi filia* et *Laqueus* sont affectés à un certain nombre de tenors ayant comme origine une seule et même mélodie liturgique. Nous en dirons autant de *Et sperabit* et de *Ex semine*. On verra plus loin la raison de cette différence de traitement.

Telle est la double observation dont il faut tenir compte en procé-

1. *SS.* I, p. 328.

dant au dénombrement des tenors de tout manuscrit de motets. Après cela, il y a lieu de croire que nos chiffres sont exacts, et l'on peut avec quelque sûreté commencer l'identification des timbres mélodiques.

Nous avons pu poursuivre ce travail sur 80 tenors : il en est donc 28 qui ont résisté à toute tentative d'identification. Nous allons nous occuper des premiers ; nous formulerons ensuite sur les seconds les quelques hypothèses que leur examen suggère.

A. — Tenors identifiés, dont l'indication de timbre figure dans le manuscrit[1].

II. — Alleluya, fol. 268. Verset *Laudate Dominum*, aujourd'hui sorti de l'usage. A rapprocher le verset alléluiatique *Surrexit Christus*, qui se chante sur la même mélodie. Lib. Grad., 229.

III. — Alleluia, fol. 385 v°. Finale de l'*Alleluia*. ℣. *Dulce lignum*, des messes votives de la sainte Croix. Lib. Grad. [89].

V. — Alma, fol. 319, 322, 323 et 381. Début de l'antienne de la Vierge à l'office de Complies *Alma Redemptoris Mater*. Lib. Ant. pro Vesperis, 51.

VI. — Amat, fol. 227 v°, et Mat., fol. 293. ℣. *Sponsus amat sponsam*, du répons *Virgo flagellatur*, de la fête de sainte Catherine. Processionale monasticum, p. 214.

VII. — Amoris, fol. 125, 318 (Amore, fol. 267 v°). Verset alléluiatique *Veni Sancte Spiritus... et tui amoris in eis ignem accende*, du dimanche de la Pentecôte. Lib. Grad., 266.

VIII. — Angelus, fol. 72, 175 et 241 v°. Verset alléluiatique du lundi de Pâques *Angelus Domini descendit de celo*. Lib. Grad., 220.

IX. — Annun[tiantes], fol. 273. Fin du graduel *Omnes de Saba venient... et laudem Domino annuntiantes* de l'Épiphanie. Lib. Grad., 52.

X. — Aperis, fol. 146 v° et 222. ℣. *Aperis tu manum tuam* du graduel *Oculi omnium* de la fête du Saint-Sacrement et du XXe dimanche après la Pentecôte. Lib. Grad., 287.

XII. — Audi filia, fol. 247, 250 et 255 v°. ℣. *Audi filia* du graduel *Propter veritatem* de la fête de l'Assomption. Lib. Grad., 537.

XIII. — Ave Maria, fol. 106. Offertoire du IVe dimanche de l'Avent. Lib. Grad., 23.

XIV. — Balaam, fol. 249 v° et 392 v°. Troisième strophe de la séquence de l'Épiphanie, *Epiphaniam Domino*. Voir *Tribune de Saint-Gervais*, VI, 10.

XV. — Beata viscera, fol. 82. Communion d'une messe votive de la Vierge pour le temps entre la Pentecôte et l'Avent. Lib. Grad. [103]. Nous remarquerons que le texte musical tout entier de la pièce a été utilisé comme tenor.

XVI. — Benedicta, fol. 376 v°. Graduel *Benedicta et venerabilis es*, des messes de la sainte Vierge pour le même temps. Lib. Grad. [101].

XVII. — Cernere, fol. 395 v°. Verset *Cernere divinum lumen*, du répons *Solum iustitie* du roi Robert. Se chantait autrefois et se chante encore en quelques églises à la fête de la Nativité, le 8 septembre. Processionale monasticum, 185.

XVIII. — Cumque, fol. 131 et 192. Verset du répons *Terribilis est* de l'office monastique de la Dédicace. Lib. Respons. monastic., 236.

1. Nos renvois aux livres de chant sont faits d'après les éditions de Solesmes, *Liber Gradualis*, édition de 1895; *Liber Antiphonarius pro vesperis*, éd. de 1891; *Liber Responsorialis*, éd. de 1895; *Processionale monasticum*, éd. de 1893. Nous nous référons aussi au *Kyriale* de l'Édition Vaticane.

XX. — Descendentibus, fol. 115 v° et 195. Fragment mélismatique du ℣. *Ad te, Domine, clamavi... et ero similis descendentibus in lacum* du graduel *Salvum fac populum* du mercredi après le IIe dimanche de Carême. Lib. Grad., 107.

XXI. — Dies, fol. 267 v°. Verset alléluiatique *Dies sanctificatus* du jour de Noël. Lib. Grad., 34.

XXII. — Docebit, fol. 179, 260, 265 et 265 v°. Verset *Paraclytus docebit vos* sur le thème *Iusti epulentur*, du dimanche de la Pentecôte. Lib. Grad. [26].

XXV. — Domine, fol. 247 v°. Verset *Adiuva me, Domine*, du graduel *Sederunt principes* pour la fête de saint Étienne. Lib. Grad., 36.

XXVI. — Domine, fol. 255 et 267. Verset *Dextera tua, Domine*, du graduel *Gloriosus Deus* du commun des Martyrs. Lib. Grad. [21].

XXVII. — Domino, fol. 90, 194 et 261 v°. Pris au *Benedicamus Domino* des Ires Vêpres solennelles. Lib. Antiph. pro Vesperis [194].

XXVIII. — Domino, fol. 237 v°. ℣. *Confitemini Domino* du graduel *Hec dies* du jour de Pâques. Lib. Grad., 216.

XXXI. — Dominus, fol. 105 v°. ℣. *Notum fecit Dominus* du graduel *Viderunt omnes* du jour de Noël. Lib. Grad., 34.

XXXII. — Ecce, fol. 270. Verset alléluiatique *Ecce miles Christi*, de la fête de saint Laurent. N'est plus aujourd'hui en usage. Se trouve, entre autres, dans le ms. lat. 776, fol. 107 v°, de la Bibl. Nat. de Paris.

XXXIII. — Eius, fol. 28, 104, 105, 168, 177, 196, 211 v°, 221 et 258. Verset *Virgo Dei Genitrix virga est, flos Filius eius* du répons *Stirps Iesse* attribué au roi Robert. Processionale monasticum, 186.

XXXV. — Eius in Oriente, fol. 145 v°. Verset alléluiatique *Vidimus stellam eius in Oriente* de l'Épiphanie. Lib. Grad., 52.

XXXVI. — Et confitebor, fol. 132 v°, 248 et 257 v°. Verset alléluiatique *Adorabo... et confitebor nomini tuo* de l'anniversaire de la Dédicace des Églises Lib. Grad. [70].

XXXVII. — Et gaudebit, fol. 30, 64, 75 v°, 157, 158 v°, 184 et 243. Verset alléluiatique *Non vos relinquam orphanos... et gaudebit cor vestrum* du dimanche dans l'octave de l'Ascension.

XXXVIII. — Et illuminare, fol. 237. ℣. *Surge et illuminare Ierusalem* du graduel *Omnes de Saba* de l'Épiphanie. Lib. Grad., 52.

XXXIX. — Et sperabit, fol. 116 v°, 121 v° et 358. Verset alléluiatique *Letabitur iustus in Domino et sperabit in eo*, au commun d'un Martyr non pontife. N'est plus aujourd'hui en usage. On en trouvera le texte entre autres manuscrits dans le *Graduale Sarisburiense*, p. 207, publié en fac-similé par la *Plainsong and Mediæval Music Society*.

XL. — Et super, fol. 138, 141 v°, 152 v°, 170 v° et 288. Verset alléluiatique *Domine in virtute tua... et super salutare tuum exsultabit* du Ve dimanche après la Pentecôte. Lib. Grad., 306.

XLI. — Et videbit, fol. 45. ℣. *Audi, filia, et vide et inclina aurem tuam* du graduel *Propter veritatem* de l'Assomption. Lib. Grad., 537. C'est donc fautivement que le ms. de Montpellier porte *videbit* au lieu de *vide*.

— Ex semine, fol. 100 v°. Verset alléluiatique *Solemnitas gloriose Virginis Marie ex semine Abrahe* de la fête du Rosaire, le premier dimanche d'octobre. On le chantait autrefois à la fête de la Nativité de la Vierge. Lib. Grad., 556. Il faut remarquer l'identité mélodique avec *Et sperabit*.

XLII. — Ferens pondera, fol. 234. Appartient au verset alléluiatique que nous avons rencontré déjà : *Dulce lignum, dulces clavos, dulcia ferens pondera*, des messes votives de la sainte Croix. Lib. Grad. [88].

— Flos, fol. 27. Voir XXXIII, Eius.

— Flos filius, fol. 109 v°, 133, 151 v°, 153 v°, 174 et 280. Voir XXXIII, Eius.

XLIV. — Hrc dies, fol. 81, 127, 138 v° et 234 v°. Graduel du dimanche et de la semaine de Pâques. Lib. Grad., 216.

XLVI. — Hodie perlustravit, fol. 191. C'est la variante parisienne d'un verset d'alleluia aujourd'hui sorti de l'usage, *Spiritus sanctus procedens a tirono*, sur les mots *penetravit novo*. Ce verset a été publié par M. Gastoué dans la *Tribune de Saint-Gervais*, XI (1905), p. 212.

XLVII. — Immolatus, fol. 101 v°. Verset alléluiatique *Pascha nostrum immolatus* du dimanche de Pâques. Lib. Grad., 217.

XLVIII. — In corde, fol. 186. ℣. *Lex Dei eius in corde ipsius* du graduel *Os iusti* au commun d'un Confesseur non pontife. Lib. Grad. [44].

XLIX. — In odorem, fol. 107 v° et 136 v°. Verset alléluiatique *Dilexit Andream Dominus in odorem suavitatis* de la fête de saint André. Lib. Grad., 364.

L. — In seculum, fol. 42, 67, 103, 124, 126, 143, 148 v°, 166, 181, 181 v°, 182 v°, 187 v°, 189, 213, 214, 215 v°, 231, 233, 241, 242, 246, 252 v°, 253, 255, 258 v°, 259 v°, 268, 374 et 388. ℣. *Confitemini Domino... quoniam in seculum misericordia eius* du graduel *Hec dies* de Pâques. Lib. Grad., 216.

LII. — In virtute [le ms. porte fautivement In veritate], fol. 251 v°. ℣. *Dextera tua, Domine, glorificata est in virtute...* du graduel *Gloriosus Deus* au commun des Martyrs en dehors du temps pascal. Lib. Grad. [22].

LIII. — Inquirentes, fol. 262. ℣. *Inquirentes autem* du graduel *Timete Dominum* du jour de la Toussaint. Lib. Grad., 567.

LIV. — Iohanne, fol. 25, 251, 256, 305 et 397, et LV, Johanne, fol. 93 v°. Verset alléluiatique *Inter natos mulierum non surrexit maior Iohanne Baptista* adapté sur le thème mélodique de *In conspectu Angelorum*. Lib. Grad. [77]. Nous revenons plus loin sur ce tenor.

LVI. — Iustus, fol. 50. Verset alléluiatique *Iustus germinabit sicut lilium* au commun des Docteurs. Lib. Grad. [39].

LVII. — Kyrie celum [creans], fol. 335. Kyrie tropé. Se trouve dans le ms. de Londres, British Museum, Egerton, 274, fol. 92. *Repertor. hymnolog.*, n° 3600.

LVIII. — Kyrie eleison, fol. 123 v°. Kyrie n° XII de l'Édition Vaticane.

LIX. — Kyrie eleison, fol. 290 v° et 322 v°. Kyrie n° IX de l'Édition Vaticane.

LX. — Kyrie eleison, fol. 344. Kyrie n° IV de l'Édition Vaticane.

LXI. — Kyrie eleison, fol. 396 v°. Kyrie n° XVII, 2, de l'Édition Vaticane [1].

LXII. — Kyrie fons, fol. 286. Kyrie n° II de l'Édition Vaticane.

— Laqueus, fol. 347. ℣. *Laqueus contritus est* du graduel *Anima nostra sicut passer* de la fête des saints Innocents. Lib. Grad., 41. On remarquera l'identité mélodique avec le tenor Audi Filia.

Latus, fol. 167 v°, 232 v°, 235, 244 et 263 v°. Voir Immolatus.

LXIII. — Letabitur, fol. 69. Verset alléluiatique *Domine, in virtute tua letabitur rex* du Ve dimanche après la Pentecôte. Lib. Grad., 306.

LXV. — Lux magna, fol. 250 v° et 269 v°. Verset alléluiatique *Dies sanctificatus... quia hodie descendit lux magna super terram* du jour de Noël. Lib. Grad., 31.

LXVI. — Manere, fol. 52, 100, 111 v°, 129, 163, 164, 209 v° et 262 v°. ℣. *Sed sicut volo manere* de l'introït *Exiit sermo* pour la fête de saint Jean. Lib. Grad., 38.

1. Bien que ce *Kyrie* ait été compris dans l'Édition Vaticane, en raison surtout du grand nombre des églises où il était en usage, on n'avait pour l'appuyer que des sources d'une très basse époque. Le tenor du recueil de Montpellier nous fait voir qu'au XIIIe siècle il existait déjà et permet d'en rétablir la forme originale, nous montrant en particulier que le *porrectus* placé sur la seconde syllabe n'est qu'une addition postérieure.

LXVII. — Maria, fol. 366. Finale ornée du *Salve Regina*. Se chante à l'office de Complies. Lib. Antiph. pro Vesperis, 54.

LXVIII. — Mors, fol. 58. Verset alléluiatique *Christus resurgens... mors illi ultra non dominabitur* du IVe dimanche après Pâques. Lib. Grad., 243.

— Mulierum, fol. 122 v°, 178 et 234 v°. Voir Iohanne, LIV.

LXIX. — Neuma, fol. 92 v° et 96. Formule du premier mode ecclésiastique. Se trouve en divers tonaires.

On voit que plusieurs tenors de motets sont des *neumes*, ou formules tonales vocalisées, telles qu'en donnent les anciens traités pour aider le chanteur à distinguer les différentes variétés des modes. Par un abus singulier et qu'on retrouve aussi dans le rit grec, l'usage de chanter ces neumes sur des syllabes conventionnelles s'introduisit dans l'office. On exécutait ces neumes avant ou après les antiennes. Plusieurs conciles en prononcèrent l'interdiction, mais telle était la force de l'usage que, à défaut des syllabes incohérentes sur lesquelles on les émettait, les mélodies subsistèrent. On chantait encore ces neumes à Paris jusqu'en 1873.

LXX. — Neuma, fol. 94 et 150. Autre formule du premier mode. Se trouve en divers tonaires.

LXXI. — Neuma, fol. 160 v°. Formule du troisième mode ecclésiastique. Se trouve en divers tonaires.

LXXII. — Neuma, fol. 355. Formule du sixième mode ecclésiastique. Se trouve en divers tonaires.

LXXIII. — Nobis concedas, fol. 353 v°. Pris dans la prose *Inviolata*. Voir Gastoué, *Chants liturgiques*, p. 150.

LXXIV. — Nostrum, fol. 24 et 147 v°. Verset alléluiatique *Pascha nostrum immolatus est Christus* du jour de Pâques. Lib. Grad., 217.

LXXV. — Omnes, fol. 37, 114 v°, 119, 139 v°, 144, 157 v°, 212 v°, 219, 225 v°, 235 v°, 239 v°, 311, 324 v°, 346 et 364 v°. Graduel *Viderunt omnes* de la messe de Noël. Lib. Grad., 33.

LXXVI. — Per omnia secula, fol. 337 v°. Préface ordinaire de la messe.

LXXVII. — Portare, fol. 120 v°, 130, 137, 193, 199 v°, 210 v°, 260, 279, 282, 292, 339, 351 v° et 386 v°. Verset alléluiatique *Dulce lignum... que sola fuisti digna sustinere* [ou *portare*] *regem celorum* des messes votives de la sainte Croix. Lib. Grad. [88].

LXXIX. — Pro patribus, fol. 98 v°, 128, 249 et 257. ℣. *Pro patribus tuis* du graduel *Constitues eos* de la messe des SS. Apôtres Pierre et Paul. Lib. Grad. [81].

LXXX. — Puerorum, fol. 275 v°. Trope fait sur un *Kyrie* attribué à saint Dunstan. Kyrie n° VII de l'Édition Vaticane. *Repert. hymnolog.*, 15795.

LXXXI. — Regnat, fol. 78 v°. Verset alléluiatique *Hodie Maria* de la fête de l'Assomption. Voir le Graduale Sarisburiense, p. 195.

LXXXII. — Sacerdotum, fol. 352 v°. La mélodie de ce tenor se retrouve sur les mots *in letitia* à la fin du verset d'alleluia *Iusti epulentur* au commun des Martyrs. Lib. Grad. [26].

LXXXIII. — Seculorum amen, fol. 154 v°. Finale de la formule psalmodique du 1er ton J. Voir Lib. Antiph., Toni communes.

LXXXIV. — Solem, fol. 306 v°, 326, 382 et 390. Début du répons *Solem iustitie* de la Nativité de la Vierge. Processionale monasticum, 185.

— Sustinere, fol. 74 v° et 236 v°. Voir Portare.

LXXXVI. — Tanquam, fol. 47 et 233 v°. ℣. *Tanquam sponsus Domini* du répons de Noël *Descendit de celis*. Processionale Monasticum, 27.

XC. — Veritatem [lire Propter veritatem], fol. 89, 94 v°, 102 v°, 108 v°, 155 v°, 172, 207, 208, 218 v° et 220. Graduel *Propter veritatem* de la fête de l'Assomption. Lib. Grad., 537.

XCI. — Viderunt omnes, fol. 41. Graduel de Noel. Lib. Grad., 33.

XCII. — Virgo, fol. 140 v°, 173 et 239. ℣. *Virgo Dei Genitrix* du graduel

Benedicta et venerabilis es des messes votives de la Vierge entre la Pentecôte et l'Avent. Lib. Grad. [102].

XCIII. — Virga Iesse, fol. 394 v°. Verset alléluiatique *Virga Iesse floruit* des messes votives de la Vierge entre la Purification et le jour de Pâques.

B. — Tenors identifiés, dont le timbre n'est pas indiqué dans le manuscrit.

XCIV. — [Hic factus est], fol. 201. ℣. *Lapidem, quem reprobaverunt edificantes, hic factus est...* du graduel *Hec dies* pour le jeudi de Pâques. Lib. Grad., 228. Cette identification est confirmée par la présence du même motet : 1° *Se valors vient d'estre amorous et gay*, — 2° *Bien me suis aperceüs* — 3° *Hic factus est*, dans le manuscrit de Bamberg. Ed IV, 6, fol. 9 r°, dans lequel, comme on voit, le timbre du tenor est explicitement indiqué. Les deux parties inférieures de motet et de tenor se retrouvent également dans le ms. fr. 12615, fol. 193, de la Bibl. Nat. de Paris et dans le ms. de Wolfenbüttel, 1099, fol. 101 v°. Le motet de Montpellier a été publié par G. Raynaud au n° cv de son recueil [1].

— [Eius], fol. 28 r°. Ce tenor si fréquemment employé (voir XXXIII) est ici très reconnaissable. Il complète le motet en quadruple : 1° *Par un matinet l'autrier* — 2° *Hé ! sire, que vos vantés* — 3° *Hé ! berchier, si grant envie* — 4° [*Eius*]. Raynaud, v.

— [Flos filius eius], fol. 41. Avec moins de certitude nous croyons retrouver le même thème au tenor d'un motet en quadruple, dont les trois parties de dessus commencent par *Trois serors, sor rive mer*. Raynaud, x.

— Ce même thème sert encore de tenor au motet à deux parties : 1° *Pensis, chief enclin* — 2° *Flos filius*, fol. 263 v°. Raynaud, cxcv.

XCV. — [Mane prima sabbati], fol. 87 v°. Prose du jour de Pâques. Mélodie très populaire à Paris dès le moment où elle apparut et peut être d'origine parisienne, à en juger par l'emploi qu'en firent les poètes victorins. Facilement reconnaissable dans le motet : 1° *Condicio nature defuit* — 2° *O nacio nephandi generis* — 3° [*Mane prima sabbati*]. Cette composition se retrouve d'ailleurs avec l'indication précise du tenor dans le ms. de Bamberg, fol. 49 v°, et au nombre des interpolations lyriques du « Roman de Fauvel ». (Paris, Bibl. Nat., ms. franç. 146, fol. 11 v°.)

XCVI. — [Agmina], fol. 149. Répons *Virgo flagellatur... cantant celi agmina...* pour la fête de sainte Catherine. Processionale monasticum, p. 214. Sert de tenor au *motetus triplex* formé de : 1° *Jolieté et biauté et valour* — 2° *Vetus vaticinium* — 3° [*Agmina*]. Raynaud, lxiv. Cette mélodie sert également de tenor à un autre motet du ms. de Bamberg.

XCVII. — [Victime pascali], fol. 223 v°. La mélodie du tenor de Montpellier est celle de la célèbre prose du jour de Pâques, *Victime Paschali laudes*, telle qu'on peut la retrouver dans le Liber Gradualis, p. 217. Elle appartient ici au motet : 1° *Nus hom ne porroit savoir* — 2° *Cil s'entremet de folie* — 3° *Victime*. Le recueil de Bamberg vient confirmer notre identification. Raynaud, cxxx.

— [Hec dies], fol. 234 v°. Sert ici de tenor au motet à deux parties *Hui main au doz mois de mai*, qui se retrouve avec l'indication complète du timbre de tenor dans les mss. fr. 844, fol. 206, et 12625, fol. 185, de la Bibl. Nat. de Paris. Raynaud, cxl.

— [Immolatus ou Latus], fol. 245 v°. Nous retrouvons cet alleluia bien connu de Pâques au-dessous du motet *La pire roe du char*. Raynaud, clxii.

— [In seculum], fol. 162 v°. Sert de tenor au motet à trois parties : 1° *L'autrier trouvai une plesant lousete* — 2° *L'autrier lès une espinete* — 3° [*In seculum*]. Raynaud, lxxiv.

1. Raynaud (Gaston). — *Recueil de motets français des XIIe et XIIIe siècles*, t. I, Paris, 1881, 2 vol. in-8°.

XCVIII. — [Corde] fol. 253. ℣. *Iuxta est Dominus his qui tribulato sunt corde* du graduel *Clamaverunt iusti* du commun des Martyrs. Lib. Grad. [28]. La vocalise qui accompagne le mot *corde* est identique à la mélodie du tenor que le ms. de Montpellier met au-dessous du motet *La plus bele riens vivant*. Raynaud, clxxv. Mais il convient d'ajouter qu'aucun autre ms. (la pièce en question se trouvant seulement dans Montpellier) ne confirme cette identification, et qu'à notre connaissance l'emploi de ce tenor serait un cas unique. La vocalise de *corde* se retrouve aussi sur *thronum* du verset alléluiatique *Deus qui sedes*, Lib. Grad., 304, et sur *pacem* au verset du graduel *Benedictus*, Lib. Grad., 54.

C. — Tenors non identifiés, dont le timbre est indiqué dans le manuscrit [1].

I et IV. — Alleluya, fol. 268 et 385 v°. En première ligne nous mettrons deux alleluia différents. L'échec de l'effort fait pour identifier ces deux tenors se comprend si l'on songe au nombre infini des alleluia que le moyen âge a créés et que les graduels nous ont conservés. Sans doute ceux-ci sont-ils de ceux qui ont disparu au cours des siècles.

XI. — Aptatur, fol. 56, 99, 113, 197, 198 v°, 280 v°, 295 v°, 309 v°, 319 v° et 379. Ce tenor est un des plus fréquemment employés dans la musique polyphonique du xiiie siècle : la mélodie originale devait donc en être extrêmement répandue. En voici les contours :

F C F G a F D E F F a c c = a a G F G a F

Ce timbre a résisté à toutes nos tentatives d'identification.

XIX. — Custodi nos Domine, fol. 84. La notation manque dans le manuscrit.

XXIII. — Domine, fol. 73. Emploi unique dans Montpellier. Ligne mélodique :

D C D F E F D C F E D E C E F D F D *etc.*

XXIV. — Domine, fol. 240. Emploi unique dans Montpellier. Ligne mélodique :

c c d f e c e d c c F a G c c c c a = c = a G a = a G *etc.*

XXIX. — Domino, fol. 210. Emploi unique dans Montpellier. Ligne mélodique :

D C D F E F D C F E D E C E F D F D C D C *etc.*

XXX. — Domino, fol. 239, 244 v° et 254. Ligne mélodique :

d c d e f d c c d e e f e c c c c d f e d f e *etc.*

XXXIV. — Eius, fol. 260 v°. Emploi unique dans Montpellier. Ligne mélodique :

c a G a G F G G b a G a F D F E D a a G G F *etc.*

XLIII. — Fiat, fol. 46, 238, 238 v°, 256 v° et 370. Comme le n° XI, le tenor se rencontre fréquemment dans les pièces à plusieurs voix du moyen âge. Nous n'avons pu arriver à une identification sûre. Ligne mélodique :

D C D F F F E C D F G a G E D F F F E D

1. Nous avons transcrit en lettres la ligne mélodique des deux dernières séries de tenors, en groupant sous un trait les notes que l'original réunit en ligatures et en marquant par un blanc la place des silences. Quand la même mélodie appartient à divers tenors différents de rythme, nous avons donné seulement la suite des notes. Nous espérons, en présentant ainsi le texte des pièces non identifiées, que des recherches ultérieures en restreindront le nombre.

XLV. — Hodie, fol. 118 et 232. Les deux emplois de ce tenor présentent de légères différenciations. Nous n'avons pu identifier ni l'un ni l'autre. Peut-être faut-il y voir une version sortie de l'usage du ℟. *Hodie Maria Virgo?*

LI. — In sompnis, fol. 357. Emploi unique dans Montpellier. Ligne mélodique :

acc c♮a c♮G aGa Fac c♮a *etc.*

LVII. — Ite missa est, fol. 284. La mélodie

GGFEDFaGaFG

de cette formule liturgique n'a pu être identifiée.

LXIV. — Letabitur, fol. 247. Emploi unique dans Montpellier. Ligne mélodique :

F cb aG EFG GE FD GFE GEFDEFG *etc.*

LXXVIII. — Portas, fol. 264. Emploi unique dans Montpellier. Ligne mélodique :

FDEFEDDC ECDED

LXXXV. — Surrexit, fol. 341. Plusieurs versets d'alleluia ont commencé ainsi. On peut penser au verset *Surrexit Dominus et occurrens*, mais nous n'en trouvons point dont la ligne mélodique réponde exactement à celle de notre tenor, qui est la suivante :

CD FGa aaG FE FFD CDE DC D *etc.*

LXXXVII. — Tuo, fol. 242 v°. Il faut poser ici un nouveau point d'interrogation. La ligne mélodique

FD DCF FD FGF FD DCF FGA GF

ne répond à aucun thème liturgique connu de nous.

LXXXVIII. — Valore, fol. 218. Ce thème ne paraît pas liturgique.

bbF bbF bbaa GFE bbaa GGF

LXXXIX. — Verbum, fol. 320 v°. Emploi unique dans Montpellier. Pourrait être un trope d'alleluia. Ligne mélodique :

GaG Fac dca baG Gac abG

D. — Tenors non identifiés, dont le timbre n'est pas indiqué dans le manuscrit.

XCIX. — Fol. 362. Ce tenor sur deux notes, *ut* et *ré*, fait penser au *ré* du roi Louis XII, *vox regis*, dans un canon de Josquin de Prés.

Il appartient au motet CCLVII de l'édition G. Raynaud, dont le *triplum* chante : *Dieus ! comment puet li cuers durer* et la partie de motet *Vo vair oel m'ont espris.*

C. — Fol. 77 v°. La formule de ce tenor

DA GFE DE FGF FE DCE FD ECD D

rappelle avec plus ou moins d'exactitude divers alleluias du Ier ton. Ce tenor accompagne le motet en deux langues : 1° *Quant voi l'erbe reverdir* — 2° *Salve, Virgo virginum* — 3° [*Tenor*] [G. Raynaud, XXV].

CI. — Fol. 169. Nous sommes également dépourvus en ce qui concerne le tenor suivant :

cG GFG a♮ GGF Ga Gac dc ♮aG aa, *etc.*

du motet : 1° *Li noviaus tens* | *Et la flor* — 2° *Onques ne fui repentanz* — 3° [*Tenor*] [G. Raynaud, LXXIX].

CII. — Fol. 204. Nous n'avons rien à dire sur le tenor dont voici la ligne mélodique :

Ga $\overline{\text{bGF}}$ GF $\overline{\text{DDC}}$ EG $\overline{\text{EGG}}$ FG $\overline{\text{FGF}}$ DC EDC DC

Il fait partie du motet : 1° *En mai, quant rose est florie* — 2° *Quant voi le dous tans venir* — 3° [*Tenor*] [G. Raynaud, CVII].

CIII. — Fol. 224 v°. La courte phrase mélodique

$\overline{\text{Ga}}\flat$ $\overline{\text{c}\flat\text{a}}$ G$\overline{\flat\text{a}}$ $\overline{\text{FGa}}$ $\flat$aG $\overline{\text{FaG}}$

sert de tenor au motet à 3 parties : 1° *La joliveté* | *Ma dame de pris* — 2° *Douce amiete au cuer gai* — 3° [*Tenor*]. [G. Raynaud, CXXXI].

CIV. — Fol. 264 v°. Nous n'avons pas davantage identifié le tenor

$\overline{\text{aGa}}$ cd $\overline{\text{cdc}}$ $\flat$a a$\flat$c de cdd c$\flat$, *etc.*

qui accompagne le gracieux motet *Quant voi la fleur en l'arbroie* [G. Raynaud, CXCVII.]

CV. — Fol. 269 v°. Nous ignorons l'origine du tenor

$\overline{\text{FFD}}$ $\overline{\text{ECD}}$ $\overline{\text{EGG}}$ $\overline{\text{FED}}$ $\overline{\text{FFD}}$ ECD $\overline{\text{DGG}}$ $\overline{\text{FED}}$

que nous trouvons dans Montpellier avec le motet : *Hé ! mounier, pourrai-je moudre ?* [G. Raynaud, CCVIII].

CVI. — Fol. 294. La ligne mélodique

$\overline{\text{ac}}$ b $\overline{\text{aGaFa}}$

dont la répétition constitue le tenor du motet CCXXIII de l'édition de G. Raynaud, ne paraît pas de provenance liturgique [1].

CVII. — Fol. 372. Il ne semble pas qu'on puisse identifier la mélodie

c$\flat$a $\overline{\text{cd}\flat\text{ac}\flat}$ GaG $\overline{\text{a}\flat\text{c}\flat\text{aG}}$ a$\flat$c, *etc.*

au tenor du motet : 1° *Marie assumptio* — 2° *Huius chori suscipe cantica* — 3° [*Tenor*].

CVIII. — Fol. 378 v°. Nous avons ici un tenor construit sur les trois notes *mi*, *fa*, *sol*, qui s'entremêlent comme dans un jeu de cloches. Il va sans dire qu'on n'y saurait trouver le moindre vestige grégorien.

*
* *

Reprenons maintenant la statistique que nous avons commencée au cours de ce travail.

Le manuscrit de Montpellier contient, défalcation faite des pièces du Ier fascicule, qui n'appartiennent point à la famille des motets, 108 timbres différents de tenors latins.

Nous avons identifié 75 tenors, dont le timbre était indiqué, et 5, dont le timbre était inconnu, soit en tout 80.

D'autre part, il y a 18 tenors dont le timbre était indiqué et 10 autres dont le timbre ne l'était pas, que nous n'avons pu réussir à identifier, soit en tout 28.

1. Il serait très possible que plusieurs de ces tenors ne fussent point d'ailleurs d'origine liturgique, mais qu'il y ait là des emprunts faits soit à des chansons françaises, soit à des chansons latines que nous ne connaissons pas.

Nous retrouvons bien ainsi notre total de cent huit thèmes mélodiques.

Demandons-nous ici comment ces thèmes se répartissent dans les différentes familles du répertoire liturgique : nous nous apercevons que les versets d'alleluia ont fourni vingt-sept tenors au recueil de Montpellier.

Les graduels en ont fourni vingt-quatre.

Les tropes du *Kyrie* sept.

Les répons six.

Les formules de modes, *neuma*, quatre.

Les proses trois.

On compte ensuite un tenor pris à un introït, un à un offertoire, un à une communion, un à une antienne, un à la préface de la messe, un à l'*Inviolata*, un au *Salve Regina*, un à une mélodie de *Benedicamus Domino*, un à la fin de formule *Seculorum. Amen*, etc.

On voit par là comment opéraient les compositeurs de motets au treizième siècle. Ils ne s'arrêtaient qu'exceptionnellement à un chant syllabique; exceptionnellement aussi, ils inséraient la totalité de la pièce liturgique à la partie de tenor ; mais dans une pièce très ornée, répons, graduel ou verset de graduel, alleluia ou verset d'alleluia, ils faisaient choix du mot sur lequel les neumes déroulaient longuement leurs volutes élégantes et, ensuite, ils assouplissaient en conformité avec les exigences rythmiques de leur composition cette matière mélodique. De plus, dans les anciens motets, il y avait non seulement un rapport musical entre le tenor et la partie de dessus, mais souvent la pensée liturgique du texte du tenor était paraphrasée dans le texte nouveau du motet, qui en quelque manière devenait ainsi le trope du tenor [1]. Plus tard, dans les compositions de la fin du treizième siècle, le choix du tenor n'eut plus qu'un intérêt proprement musical. Aucun lien de signification ne subsista entre le tenor et la composition à laquelle il fut adapté.

L'étude des tenors empruntés aux textes liturgiques nous amène à d'autres remarques curieuses : elle nous permet de discerner dans l'immense héritage des mélodies ecclésiastiques quelles furent celles qui, au temps de ces premiers développements de l'art polyphonique, charmèrent le plus les contemporains de Perotin et de Francon de Cologne.

Certaines étaient préférées à d'autres. Ainsi le graduel *Hec dies* du jour et de la semaine de Pâques est la source de trois tenors, l'un sur les mots HEC DIES, l'autre sur DOMINO dans le verset, le dernier sur IN SECULUM dans le verset également.

1. Le motet *Laqueus conteritur*, au fol. 347, nous est un curieux exemple de cette liaison entre le texte du motet et l'idée principale contenue dans le texte liturgique original du tenor. Il y avait un tenor fréquemment utilisé, AUDI FILIA. Le même timbre grégorien se retrouve, comme on l'a vu, au ℣. *Laqueus* du graduel *Anima nostra*. Or, le motet *Laqueus* glose le graduel de la fête des saints Innocents : c'est donc, non point l'indication AUDI FILIA, mais celle de LAQUEUS qui a été choisie pour désigner le tenor de ce motet.

Le verset alléluiatique de la même fête, *Pascha nostrum immolatus est Christus*, se scinde en deux tenors distincts, l'un désigné par NOSTRUM et l'autre par LATUS, au lieu de IMMOLATUS.

Nous remarquerons la faveur de la fête de Pâques attestée par l'emploi d'une troisième pièce dans les compositions polyphoniques du manuscrit de Montpellier, la séquence *Victime Paschali laudes* [1].

Nous en dirons autant du bel alleluia *Dulce lignum*. Trois tenors en sont issus : l'un sur l'ALLELUIA initial, l'autre sur les mots FERENS PONDERA, le dernier sur SUSTINERE.

Le graduel de l'Assomption a aussi contribué à former trois tenors distincts : VERITATEM, AUDI FILIA et ET VIDEBIT.

Le graduel de Noël a été également matière à trois tenors, désignés par les timbres suivants : VIDERUNT OMNES, OMNES et DOMINUS, ce dernier emprunté au ℣. *Notum fecit Dominus*.

Le graduel *Benedicta* des messes de la Vierge a fourni les éléments des deux tenors BENEDICTA et VIRGO.

Nous remarquerons de même que les tenors ANNUNCIANTES et ET ILLUMINARE ont leur origine dans le graduel de l'Épiphanie *Omnes de Saba*.

Deux répons ont également apporté leur contribution à l'art nouveau des musiciens déchanteurs. On a vu que les deux tenors SOLEM et CERNERE proviennent du répons *Solem iustitie* de la Nativité de la Vierge. Le répons *Stirps Iesse* a été, surtout dans le verset, aux mots *flos filius eius*, fréquemment exploité par les compositeurs de motets : tel tenor commence à FLOS, tel autre à EIUS.

Enfin l'histoire générale de la musique reçoit d'une étude sur les tenors liturgiques des motets une contribution intéressante : ces tenors sont un argument nouveau à la thèse généralement admise de l'origine parisienne du motet. Quand une mélodie de tenor appartient à l'usage général de l'Église, il n'en ressort point d'indication précise, mais il est arrivé que certains tenors, qui ne figurent plus aujourd'hui dans les livres de chant, ont dû être recherchés dans les manuscrits, et c'est dans les manuscrits parisiens que nous les avons retrouvés.

Les motifs du verset alléluiatique *Iusti epulentur* paraissent avoir été très goûtés des adaptateurs grégoriens du onzième siècle aussi bien que par les maîtres primitifs de la polyphonie. Plusieurs tenors, comme DOCEBIT, SACERDOTUM, IN BETHLEEM, sont empruntés à des adaptations faites pour l'usage liturgique sur le chant du *Iusti epulentur*. Le verset *Herodes iratus*, d'où on a tiré le tenor IN BETHLEEM [2], a cette origine. Il était en usage à Paris depuis le second quart du onzième siècle environ pour la fête des saints Innocents. On le trouvera dans le ms. lat. 13252, fol. 82, de la Bibliothèque Nationale. Nous en dirons autant du verset

1. Trois pièces du jour de l'Épiphanie ont fourni également les éléments mélodiques de plusieurs tenors.

2. Le tenor IN BETHLEEM ne se rencontre pas dans notre manuscrit de Montpellier, mais dans le beau recueil de motets français de la bibliothèque de Bamberg, Ed. IV., 6, fol. 24 v°, qui appartient à la même époque.

Paraclytus docebit vos pour la fête de la Pentecôte, qui est à l'origine du tenor DOCEBIT.

Un autre texte, employé comme verset d'alleluia pour la fête ou les jours dans l'octave de saint Jean-Baptiste, se rencontre en plusieurs manuscrits anciens : *Inter natos mulierum non surrexit maior Johanne Baptista.* Toutefois, comme il arrive pour une grande partie des textes entrés nouvellement dans la liturgie à partir du onzième siècle, nous trouvons ce verset mis sur divers chants. Tantôt il est adapté sur *Iusti epulentur*, tantôt sur *Te martyrum.* Dans les livres parisiens, dès le début du onzième siècle, le verset *Inter natos* est chanté sur la même mélodie que l'on trouve plus tard dans les livres de Saint-Gall, sur l'*In conspectu* pour la fête des saints Anges. L'original est-il *Inter natos* ou *In conspectu?* Il est difficile de le dire. Ce qui est intéressant, c'est de savoir que les tenors JOHANNE et MULIERUM sont empruntés au chant de l'*Inter natos* usité à Paris. La mélodie sur les paroles *In conspectu* figure toujours dans les livres romains actuels ; cependant les paroles primitives ont subi des modifications, qui ont entraîné des changements dans la mélodie. Le texte authentique sera, croyons-nous, repris dans sa forme originale par l'Édition Vaticane.

Nous remarquerons enfin l'origine parisienne de la prose *Mane prima sabbati*, qui paraît dans Montpellier comme tenor de motet.

*
* *

Cette étude sur les tenors liturgiques, venant compléter un précédent travail sur les tenors en langue vulgaire empruntés au répertoire des chansons, nous montre, saisie sur le vif, la façon d'écrire le motet au temps de saint Louis. Mais nous souhaitons que l'intérêt de ces quelques recherches dépasse le domaine strictement musicologique. En effet, il y a un mot que le philologue qui édite un motet n'explique jamais : c'est le timbre du tenor, et pourtant, que ce soit CUMQUE, MULIERUM, ET SUPER, ou n'importe quel autre, il est à peu près certain que ce mot n'a point été compris. Ainsi l'éditeur d'un texte laisse derrière lui un certain nombre de mots sans signification. C'est la revanche de la musicologie : elle crée la difficulté et apporte en même temps le moyen de la résoudre. Notre remarque n'a d'autre but que la démonstration d'une vérité qui nous est chère : l'histoire musicale doit être mise, au même titre que tant d'autres, au rang des sciences auxiliaires de la philologie, car l'œuvre des poètes que nous appelons aujourd'hui des lyriques n'a été conçue par eux-mêmes que dans l'union de la musique et de la poésie. L'étude de ces poètes et la compréhension de leur œuvre n'est donc définitive et complète que lorsque ces deux points de vue ont été envisagés.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie et de Librairie.

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

ML
178
A85

Aubry, Pierre
Recherches sur les "tenors" latins dans les motets du treizieme siecle

Music